

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко Н.С. Жанровая типологизация текстов как лингвистическая проблема / Н.С. Бабенко // Филология и культура. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Деравина, 1999. – ч. 3. – С. 50–53.
2. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе / В.П. Белянин. – М.: Тривола, 2000. – 246 с.
3. Бредель В. Избранное / В. Бредель / [пер. с нем. / пред. Р. Самарина]. – М.: Художественная литература, 1972. – 398 с.
4. Бредель В. Отцы: роман / В. Бредель / [пер. с нем. И. Горкиной / предисл. М. Зоркой]. – М.: Художественная литература, 1986. – 398 с.
5. Журавлёв А.П. Фонетическое значение / А.П. Журавлёв. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1974. – 160 с.
6. Залевская А.А. Слово. Текст: Избранные труды: научное издание / А.А. Залевская. – М.: Гнозис, 2005. – 543с.
7. Левицкий В.В. Звуковой символизм. Мифы и реальность: монография / В.В. Левицкий. – Черновцы: Черновицкий национальный университет, 2009. – 264с.
8. Левицкий В.В. Звуковой символизм. Основные итоги / В.В. Левицкий. – Черновцы, 1998. – 130 с.
9. Левицкий В.В. Квантитативные методы в лингвистике: учебное издание / В.В. Левицкий. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 264 с.
10. Львова Н. Вимірювання фонетичного значення тексту / Надія Львова // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць / наук. ред. Левицький В.В. – Вип. 234: Германська філологія. – Чернівці: Рута, 2005. – С. 38–46.
11. Найдеш О. Об'єктивний звуко-символізм фонестемної лексики німецької мови / Ольга Найдеш // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць / наук. ред. Левицький В.В. – Вип. 431: Германська філологія. – Чернівці: Рута, 2009. – С. 94–111.
12. Найдеш О.В. Явище фоносемантизму в німецькомовній поезії / Найдеш О.В. // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць / наук. ред. Левицький В.В. – Вип. 41: Германська філологія. – Чернівці: ЧДУ, 1998. – С. 14-25.
13. Прокофьева Л.П. Звуко-цветовая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты: автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. филол. наук.: спец. 10.02.19 „Теория языка” / Прокофьева Лариса Петровна. – Саратов: Саратовский государственный университет, 2009. – 47, [1] с.
14. Сиротинина О.Б. Русский язык и культура общения для нефилологов: [учебное пособие] / Сиротинина О.Б., Гольдин В.Е., Куликова Г.С., Ягубова М.А. – Саратов: Изд-во „Слово”, 1998. – 120 с.
15. Сорокин Ю.А. Психопозитика и ее перспективы / Ю.А. Сорокин // Методология современной лингвистики: проблемы, поиски, перспективы. – Барнаул: Изд-во Алтайск. гос. ун-та, 2000. – С. 128–132.
16. Bredel W. Die Väter. Roman / Willi Bredel. – Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 1973. – 463 S.
17. Bredel W. Die Prüfung. Roman / Willi Bredel. – Leipzig: Reclam, 1981. – 315.
18. Ertel S. Psychophonetik: Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation / Suitbert Ertel. – Göttingen: Verlag für Psychologie C.J. Hogrefe, 1969. – 230 S.

**Науменко А. М.
(Миколаїв)**

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПЕРЕКЛАДАЧА ЯК ЧИННИК НЕАДЕКВАТНОСТІ ПЕРЕКЛАДУ

У статті розглядається логічна структура категорії «індивідуальний стиль перекладача», яка суттєво впливає на появу розходжень між оригіналом і перекладом. Вказану структуру схарактеризовано як систему з потрійними компонентами. По-перше, філософським, тобто прочитання перекладачем оригіналу оцінюється як наслідок філософського акту сприйняття суб'єктом об'єктивної реальності, внаслідок чого виникає копія сприйнятого об'єкту, в якій обов'язково присутні і об'єкт, і суб'єкт; тобто вже на філософському рівні переклад не може відповідати оригіналу (ступінь невідповідності – це предмет конкретного практичного аналізу-порівняння). По-друге, індивідуальним, тобто перекладач інтерпретує оригінал на власний розсуд, у межах своїх етнографічної, національної, соціальної, історичної, психологічної, виховної, освітньої, досвідної, вікової та іншої іпостасі, що, зрозуміло, кардинально замінює у перекладі вказані іпостасі автора оригіналу, через що переклад йому не відповідає. Не випадково ж у стародавні неписьменні часи перекладача у багатьох племенах і державах називали словом «тлумач» (або «толмач»), що збереглося і до сьогодні (у німецькій мові: «dolmetschen», тобто «тлумачити»; в українській – «тлумачний словник», в російській – «толковый словарь»). І по-третє, професійним, тобто перекладач має свої особисті звички на всіх мовних рівнях (фонетичному, лексичному, морфологічному, синтаксичному, стилістичному, навіть жанровому тощо), що неминуче руйнує стилістику оригіналу, роблячи з нього новий твір на аналогічний сюжет. В статті робиться висновок, що уникнути руйнуючої діяльності вказаних трьох складових індивідуального стилю перекладача неможливо; їх можна лише притишити, бо переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача існувати не може.

В статье рассматривается логическая структура категории «индивидуальный стиль переводчика», сущностно воздействующая на появление расхождений между оригиналом и переводом. Названную структуру охарактеризовано как систему с тройственными компонентами. Во-первых, философским, т.е. прочтение переводчиком оригинала оценивается как следствие философского акта восприятия субъектом объективной реальности, вследствие чего возникает копия воспринятого объекта, в которой обязательно присутствуют и объект, и субъект; т.е. уже на философском уровне перевод не может соответствовать оригиналу (степень несоответствия – это предмет конкретного практического анализа-сравнения). Во-вторых, индивидуальным, т.е. переводчик интерпретирует оригинал как заблагорассудится его личному, но онтологически объективному естеству (этнографическому, национальному, социальному, историческому, психологическому, воспитательному, образовательному, возрастному и т.д.), что, естественно, кардинально заменяет в переводе названные ипостаси автора оригинала, вследствие чего перевод ему не соответствует; не случайно же в давние часы, не имевшие еще письменности, переводчика во многих племенах и государствах называли словом «толмач», что сохранилось и до нынешних дней в немецком языке («dolmetschen», т.е. «толковать»), в украинском («тлумачний словник») и в русском («толковый словарь»)

The article is devoted to adequate translation ambivalence on superlinear level; title is a distant repetition component. The article describes the peculiarities of the given type of translation.

Те, що переклад як процес та результат неможливий без участі перекладача, сприймалося всіма з давніх давен як саме собою зрозуміле явище: ще у добу існування тільки усного перекладу перекладача у багатьох мовах називали лексемою «тлумач», позначаючи тим самим його необхідність та неминучу активну участь у донесенні інформації оригіналу до розуміння її сприймаючого співбесідника. Ця лексема означала тоді зовсім не те, на що сьогодні вказує нейтральний термін «перекладач», бо останній має на увазі тільки семантику перекладання тексту із одного міста (тобто мови) в інше (тобто іншу). А тоді ця лексема сприймалась як вказівка на активну творчу, тобто індивідуальну діяльність посередника-перекладача, який повинен був тлумачити, тобто коментувати, роз'яснювати оригінал для зрозумілого сприйняття слухачем.

І хоча вже в писемну добу перекладачі активно акцентувала вагомість своєї ролі у процесі перекладу, все ж таки перекладач як структурний компонент перекладу не сприймався теоретиками перекладу. Всі вони знали, що він є, але визнавати його головну роль у перекладному процесі не наважувались, бо єдиним об'єктом перекладознавства вважали лише оригінал, а не тріаду «ОРИГІНАЛ-ПЕРЕКЛАДАЧ-РЕЗУЛЬТАТ».

Можна навести ціле розмаїття думок перекладачів про вагому власну роль у перекладі, але не можна знайти до самого кінця XIX ст. їх суджень про перекладача як головну складову частину перекладацької діяльності.

Ще давньоримський Цицерон (I ст. д. н. е.), найбільш відомий майже перший теоретик і популярний практик перекладу, стверджував, що він (тобто не взагалі будь-який перекладач, а саме він) завжди намагався перекладати не слова, а думку (тобто, інакше кажучи, акцентував у перекладі себе, своє сприйняття змісту оригіналу і своє стилістичне втілення цього змісту).

Так, Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст., перекладаючи на латинську мову твори давньогрецького філософа Діонісія Ареопагіта, акцентував свою неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю.

Так, Ельфрік, Англія, кінець X-початок XI ст., перекладаючи П'ятикнижжя Мойсееве, стверджував, що для змістовної прозорості перекладу він обов'язково як можна далі відходить від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто чим простіше, буденніше його переклад, тим він доступніше для широкого читачького загалу.

Так, Бекон Р., Англія, XIII ст., вважав що перекладачеві неможливо зберегти особливі якості мови оригіналу. Так, Данте А., Італія, XIV ст., стверджував, що перекладач руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього він не може передати своєю мовою. Так, Сервантес М. де, Іспанія, ХУП ст., заявляв вустами Дон Кіхота, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх зворотного боку, бо перекладач перенасичує фігури оригіналу нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність.

Так, Дідро Д., Франція, кінець ХУШ ст., наголошував на тому, що всі поетичні особливості оригіналу неминуче руйнуються перекладачем; Шляермахер Ф., Німеччина, кінець ХУШ ст., аргументував свою думку, що у перекладача є тільки дві можливості перекласти оригінал: або він, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: він забуває про читача і веде до нього автора оригіналу; Гумбольдт, В. фон, Німеччина, початок XIX ст., стверджував, що будь-який пе-

реклад виявляється всього лише невдалою спробою перекладача вирішити питання, яке вирішити неможливо; Потебня А.А., Росія, кінець XIX ст. вважав, що думка, яку передають іншою мовою, отримує від перекладача нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту; Брюсов В., Росія, початок XX ст. був впевненим, що перекладач не може передати витвір поета з однієї мови на іншу; Кімура Н., Японія, кінець XX ст., порівнюючи всі японські переклади «Фауста» Гете, дійшов висновку, що через свавілля перекладача краще читати Гете в оригіналі.

І лише наприкінці XIX ст. німецький філолог Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорфф (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff) у своїй монографії про сутність перекладу (1891) вперше теоретично обґрунтував тезу, що перекладач неминуче змінює оригінал, бо має власну думку про всі його прикраси та вади. Ця теза знайшла у цього німецького фахівця з класичної філології яскраве й парадоксальне, але об'єктивне оформлення у максимі: «Скільки професійних перекладачів – стільки ж і точних перекладів».

Спробуємо детально розібратись у філософській суті цієї максими, бо вона відповідає об'єктивній тисячорічній практиці європоцентристської школи перекладу і допомагає висвітлити заявлену тему про складові частини індивідуального стилю перекладача.

По-перше, перекладач із самого початку своєї професійної діяльності виступає так само, як будь-який інший суб'єкт сприйняття певного об'єкту (тобто оригіналу) і діє за схемою ОБ'ЄКТ-СУБ'ЄКТ-КОПІЯ (тобто результат сприйняття). Логіка та й практика всіх земних цивілізацій свідчить про те, що у цій копії обов'язково повинні бути присутніми два компоненти: об'єкт та суб'єкт. Інша справа, у якій пропорції.

До середини XX ст. європоцентристська наука справедливо вважала майже 2500 років, що в копії привалює об'єкт, і тому звалась об'єктоцентричною. Але перша половина XX ст. показала, що невраховування суб'єкту веде до його фізичного знищення (згадаймо про тоталітарні режими у Радянському Союзі, Німеччині, Італії, Іспанії та в інших країнах) і до необ'єктивності світосприйняття. Саме тому європоцентристська наука перенесла акцент на суб'єкта і стала суб'єктоцентричною, знайшовши для себе термін «рецептивний», тобто оцінка, яка залежить тільки від намірів та смаків сприймаючого.

Змістовно не можна погодитися з цією суб'єктоцентричністю, боцїмто новою науковою парадигмою, бо на історичному і тим більше на філософському рівні вона є театральною реанімацією давно і аргументовано надійно похованої тези про агностицизм (Юм, Кант та інші провідні ідеалістичні мислителі ХУІІІ ст.), тобто про непізнаваність світу.

Отже, як коротке резюме із сказаного: перекладач як необхідний учасник філософсько-психологічного процесу сприйняття оригіналу як об'єкту докїлля обов'язково повинен бути присутнім у тексті перекладу. І це (тобто перекладач як суб'єкт сприйняття) є перша складова частина індивідуального стилю перекладача, в межах якої перекладач виступає як особистість з різноманітними іпостасями (ликами): як етнографічна, історична, соціальна, етнічна та ін. істота

Ось приклад, де автор оригіналу виступає як християнин, а його перекладачі - як язичники то російського складу, то українського, то японського тощо.

Оригінал: Гете, «Нічна пісня мандрівника»:

*Über allen Gipfeln ist Ruh;
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einem Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde Ruhest du auch.*

Гете і не підозрював, що через декілька років ця його лірична обїйде весь світ у сотнях і тисячах перекладів не лише на різні мови, а навіть на одну. Так, наприклад, тільки українською мовою її перекладали більше, ніж 20 разів, а російською – більше 30. Ось блискучий лїнгвістичний, майже дослівний переклад українця Івана Дамар'їна (1999):

*Над верховинами вже спокїй,
І жоден лист не шелестить;
Замовкли всі птахи у лісі.
Зажди – і спокїй маєш ти.*

На жаль, я не зміг встановити, коли шедевр Гете було перекладено японською мовою, але у 1903-ому році французький дослідник японської поезії знайшов текст японського перекладу і, не впізнавши в ньому гетевського оригіналу, переклав його французькою як яскравий зразок японської лірики. У 1911-ому році німецький дослідник японської поезії наштовхнувся на цей французький текст і, сприйнявши його як переклад японської мініатюри, а не гетевського оригіналу, пере-

клав його німецькою мовою. Таким чином гетевський шедевр повернувся на батьківщину в японсько-французько-німецькому вбранні. Перекладознавчо вельми цікаво, чи можна упізнати в ньому першоджерело?

А тепер – японський текст німецькою мовою:

*Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.*

Ось його підрядник:

*Тиша у павільйоні із нефриту.
Гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев
У місячному світлі.
Я сиджу і плачу.*

Неважко зрозуміти, що концепція гетевської мініатюри полягає у рішенні проблеми співвідношення цілого та частини. До речі: її художньому втіленню у текст свого і сьогодні не зовсім зрозумілого «**Фауста**» Гете присвятив більш, ніж 60 років зрілого творчого життя. І наскільки легко, образно, наочно, прозоро, геніально вирішена вона у восьми рядках «**Нічної пісні мандрівника**»!

Я упевнений, що, якби Гете нічого більше, крім цього шедевра, не написав, він все одно залишився б геніальним поетом Німеччини, Європи та світу.

А реалізував він концепцію свого вірша чисто по-європейськи, за принципами християнського монізму: один задум, одна можливість його прочитання, одне текстове значення кожного слова, плюс зображення конкретного явища як загального поняття. Так, гори у нього не конкретні, а гори взагалі, хоч у дійсності він підіймався на одну із вершин німецьких старих гір під назвою **Тюрінгський Ліс**; кроні у Гете не конкретного дерева, а взагалі; птахи не конкретного виду, а взагалі і т.і.

Тепер подивимося на японську мініатюру. По-перше, тут зовсім інша, неєвропейська стилістика: *павільйон із нефриту* може дійсно бути будовою із благородного каміння зеленого кольору, але може означати і альтанку у садочку під покривом зеленого листя; *засніжені вишневі дерева* можуть бути дійсно присипані снігом, а можуть означати їх цвітіння білими пелюстками. Як бачимо, для японця важливим є не сам факт, а лише натяк на нього, щоб все останнє дофантазувати самому. По-друге, японському читачеві дуже потрібна символіка, але у вельми конкретизованій формі. Саме тому гетевські птахи стають у цьому ліричному шедеврї гавами, які уособлюють в японській міфології мудрість та вічність, а гетевські дерева перетворюються на конкретний символ японського щастя – *сакуру*, та ще й *квітчасту*. І ніч повинна бути для японця *повномісячною*, а не просто темною порою доби.

Після з'ясування вказаних стилістики й символіки неважко зрозуміти і концепцію японської мініатюри: умиротворення розпростерло свої крила над пишнотою природи і всі її мешканці – рослинний й тваринний світи – теж умиротворені. І лише *людина* сидить перед своїм садочком із піску та каміння і відчуває себе віддаленою від усієї цієї благоліпності і через це плаче, сподіваючись, що незабаром і сама стане частиною цього умиротвореного цілого.

Чому я для перекладу гетевського вірша українською мовою використав мало кому відомий текст Івана Дамар'їна, а не вельми популярний текст М.Старицького з 1883 року? Та тому, що переклад Івана Дамар'їна є найкращим зразком лінгвістичного вбивства концепції оригіналу, тоді як текст М.Старицького, найяскравішого українського драматурга другої половини XIX ст., – це геніальне свідцтво перекладу концептуального:

*Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.
Не курить за ставом,
Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!*

Оскільки М.Старицький перекладав не Гете, а переклад росіянина М.Ю.Лермонтова, то спочатку декілька слів про російський переклад:

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины*

*Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного, -
Отдохнешь и ты!*

Якщо цей переклад оцінювати тільки лінгвістично, то необхідно згадати про те, що він був створений у рік загибелі М.Ю.Лермонтова (1841), коли російський поет давно вже став, як і пророкував В.Г.Белінській, «*поетом з Івана Великого*», тобто самою високою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь-то цей європейські відомий поет, ледве не найкращий стиліст російської мови, зміг всунути у вісім рядків свого перекладу (як, до речі, і М.Старицький у свій переклад) безліч, на перший, лінгвістичний погляд зайвих слів, як неприторенний графоман! Ну, хіба ніч не є тьмою? Тоді навіщо писати «*во тьме ночной*»? До речі: те ж саме і у М.Старицького: «*Темна ніч*». А хіба нічю не сплять? Тоді навіщо ж писати «*спят во тьме ночной*»? У М.Старицького – «*ніч сном оповила*». І хіба нічю мла не свіжа? Тоді навіщо писати «*полны свежей мглой*»? І звідкіля виникла у М.Ю.Лермонтова «*дорога*», та ще й «*непыльная*» (у М.Старицького – «*ставок*», за яким «*не курит*»), якщо нічого подібного у німецькому оригіналі немає?! І чому за рядком «*Не дрожат листы*» (у М.Старицького – «*не тремтят листы*») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «*Навіщо?*»

Років 20 тому, коли я ще не додумався до моєї сьогоденної теорії концептуального перекладу, я написав про цей переклад М.Ю.Лермонтова розгромну статтю, і я вельми вдячний редакції київського журналу «*Теорія та практика перекладу*» за те, що цю статтю не було надруковано. Лише зараз я розумію, що розгром лермонтовського шедевр можна було здійснити лише із позицій лінгвістичного перекладу, тому що в дійсності переклад М.Ю.Лермонтова (як і переклад М.Старицького) є геніальним зразком перекладу концептуального.

Російський і український поети добре усвідомлювали, що гетевська відсилка-ремінісценція до біблійного міфу творіння не спрацює у голові східнослов'янського читача, який, як справедливо стверджує народна мудрість, починає вірити у Бога, лише коли життя стає нестерпно важким («*Грім не гримне – мужик не перехреститься*»), а ікону шанує лише у церкві («*Годится – молиться, не годится – горшки накрывают*»), та й до батьків церкви відноситься вельми скептично, навчаючи своїх дітей співати про священнослужителів сатиричні куплети («*Був собака у попа, / Він його кохав...*»). Саме тому М.Ю.Лермонтову треба було знайти східнослов'янський, точніше: чисто російський символ для втілення проблеми частини й цілого, і він геніально вирішив це завдання: він почав свій переклад із перерахування того, що російський мандрівник бачить із вікна своєї кибитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя - шлях як символ російської широчині, і кущі по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчинь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обірвати, замінивши його трьома крапками і поставивши *людину* у центр цієї широчині, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчинню, два традиційно російських й водночас загальнолюдських запитання: «*Що робити?*» і «*Хто винний?*» А відповідь на них поету вже давно відома: почекай трохи – і ти станеш частиною цієї цілісної широчині.

Хіба це не концепція гетевського оригіналу?! А яка міць зовсім іншої стилістики!

Те ж саме і у М.Старицького. Неважко зрозуміти, як я вже казав, що він перекладав не Гете, а Лермонтова, позичивши у нього і шлях (це імпліцитно закладено у нього у словосполучення «*не курит за ставом*»), і куряву, і тремтіння листя, і відмову від християнських ремінісценцій, і багато чого іншого. Але як блискуче вловив він концептуальний підхід М.Ю.Лермонтова до німецького оригіналу: передати не зміст, а задум, втіливши його у національну стилістику! Саме тому з'являються у М.Старицького український *ставок* і, зрозуміло, *море*, хай навіть не справжнє, а *море мли*, але українська тематика вже намальована, вже втілена, і українському читачеві неважко до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллю, ставок, у якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, варячи свій куліш та споглядаючи блискаючу на небі зіркову плеяду – **Чумацький шлях**.

І знову, як і у японського перекладача і як у російського, виникає національний символ цілісності – широкополий український степ з його вічністю й непорушністю, а в його центрі – *людина*, яка вважає себе, а не його центром Всесвіту: «*Почекай – небавом одітхнеш і ти!*»

Але перекладач, крім описаної раніше, так би мовити, філософської істоти, є ще і істотою професійною, яка має власні уподобання до прийомів перекладу (наприклад, вибір певної лексеми із низки її синонімів, використання тільки улюбленої морфологічної категорії або синтаксичної конст-

рукції тощо). І ці лінгвістичні пристрасті є другою складовою індивідуального стилю перекладача.

Повернімося знову до вірша Гете і вслухаємось у мелодійний спокій його ритму, вдивимось у нейтральність його кореневої (тобто національно суттєвої) лексики (Гете використав лише одну похідну лексему!), винайдемо ремінісценції з Біблії, спробуємо зрозуміти не тільки пейзажний сенс вірша (вечірнє затухання природи), але й його глибинний філософський (частка цілого не може прагнути до самостійної автономії) і порівняємо все це із сухістю форми та звуженністю змісту у перекладі Івана Дамар'їна (текст його перекладу наведено вище) або із занадто поетичним перекладом Б.Пастернака:

*Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю козогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Подожди: будет скоро
И тебе угомон.*

Але перекладач зберіг в собі, я впевнений, ще на геному рівні, стародавню звичку тлумачити оригінал на власний смак. Мова зараз не йде про помилковість сприйняття перекладачем оригіналу, бо така помилковість завжди може бути подоланою наступним перекладачем. Мова зараз йде про об'єктивні чинники руйнування оригіналу перекладачем, про такі чинники, які не можуть бути подолані.

Ну, бачить, наприклад, перекладач в оригіналі його (оригіналу) перш за все музичність як головний компонент твору іноземного автора і забуває через це про проблематику й поетику оригіналу (наприклад, переклад Бажаном Гете:

*На всі вершини
Ліг супокій...
Вітрець не лине
В імлі нічній.
Замовк пташиний грай.
Не чути шуму бору.
Ти теж спочинеш скоро, -
Лиш зачекай.*

Або оцінює перекладач, наприклад, оригінал як яскраве мовлення, як блиск стилю і тому насичує свій переклад складними, майже герметичними поетизмами, які аж ніяк не відповідають прозорому та традиційному стилю оригіналу. Наприклад, переклад П.Тичиною вірша Лермонтова «Белеет парус одинокий»:

ВІТРИЛО
*Одне лише вітрило мрітне
У мрінні моря маревен...
Чого блукає кругосвітне?
Кого лишило там ген-ген?
Нахлине вітер, глїб подасться,
І щоглу з свистом натяга...
Гей-гей, воно й не прагне щастя,
І не від щастя одбіга!
Під ним струміння блакитнясте,
Над ним одсончин золочин.
Воно ж все рветься в поринасте,
Немов у бурях є спочин.*

І така змістовна оцінка оригіналу перекладачем є третьою складовою частиною індивідуального стилю перекладача.

Чи можна уникнути руйнуючої діяльності вказаних трьох складових?

Ні.

Їх можна лише притишити, бо переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача є неможливим.